

# Ariadna, una estrella danzante en el cielo. Sobre el culto de las imágenes en Nietzsche\*

Astrid Deuber-Mankowsky

Humboldt-Universität, Berlin

Sophienstr. 22, 10178 Berlin

admankowsky@cultures.hu-berlin.de

## Resumen

La autora analiza primeramente la diferencia que Nietzsche establece entre los realistas y los poetas. A partir de ahí, fija su concepto dionisiaco de filosofía como arte de la transfiguración. Ariadna se presenta aquí como abogada de aquella tradición filosófica que Nietzsche intenta superar en nombre de Dioniso. El famoso hilo, que una vez guió a Teseo a través del laberinto, ha perdido su fuerza mágica. Se trata de recuperarlo por medio de la voluntad y de la afirmación del cuerpo.

**Palabras clave:** arte de la transfiguración, Dioniso, imagen, mujeres.

**Abstract.** *Ariadne, a dancing star in heaven. On Nietzsche's worship of images*

The author analyzes the difference that Nietzsche establishes between realists and poets in order to elaborate his dionysiac concept of philosophy as art of transfiguration. Ariadne appears here as the incarnation of that philosophical tradition that Nietzsche tries to surpass in the name of Dionysius. The famous thread, that once guided Theseus through the labyrinth, has lost its magic power. We have to retrieve it again through will and the affirmation of body.

**Key words:** art of transfiguration, Dionysius, image, women.

## Sumario

- |  |  |
|--|--|
| 1. Queridas imágenes de Sais                                 | 6. La maduración varonil y la acción de la mujer en la distancia |
| 2. Filosofía como arte de la transfiguración                 | 7. El hacerse mujer como protección del mal                      |
| 3. La canción de Ariadna                                     | 8. ¿Qué es Ariadna?  |
| 4. El amante y el maestro de Ariadna                         |  |
| 5. La vida, una mujer, la «imagen de la imagen de la imagen» |  |

\* Traducción de Raúl Gabás.

## 1. Queridas imágenes de Sais

El libro segundo de *La gaya ciencia* comienza con el aforismo «A los realistas»<sup>1</sup>. Nietzsche, arrogante y guasón, se mofa de los «sobrios realistas», que se sienten «armados contra la pasión y las fantasías». Los realistas, que creen tener ante ellos la realidad misma y ser ellos mismos «quizá la mejor parte de ella», no sólo se engañan sobre la realidad exterior, sino también sobre la interior. Desenmascarados, se dan a conocer a la mirada filosófica de Nietzsche como seres «sumamente apasionados y oscuros». En su sobriedad, desconocen la realidad de la pasión y con ello se desconocen a sí mismos. Significativamente, da la denominación de «queridas imágenes de Sais» a los autodenominados realistas. Muy lejos de ser sobrios y realistas, científicos y objetivos, son «artistas enamorados». ¿Y la realidad? Según Nietzsche, en lugar de estar ahí, es, como parte de dicha pasión y oscuridad, un «antiguo, antiquísimo amor», en el que han desembocado la procedencia, el pasado y el preludio de la filosofía. La realidad, dice, es un antiguo amor, no existe *la* realidad inmediatamente, tal como les va por la cabeza a los realistas; más bien, la realidad, tal como la entienden los realistas, es ampliamente fantasmagórica, como el amor<sup>2</sup>. El aforismo termina con la confesión del autor de no sentirse extraño a los realistas, y con la incitación a la buena voluntad a tener en tanta estima el hecho de ir más allá de la embriaguez, como la fe en no ser capaz de esta embriaguez.

Por tanto, también Nietzsche ama la realidad, e incluso la ama más que los realistas, cosa que queda como quintaesencia del aforismo «A los realistas». Está preocupado por la realidad y por más realidad que éstos, que toman un fantasma como su supuesta realidad y son para sí mismos una imagen de Sais. En cierto modo, el tono que este mensaje transmite es el siguiente: la confesión de amor a la realidad, en su superioridad y en su graciosa soberanía, es llevada como en una cuna.

*La gaya ciencia* es considerada como la obra central de Nietzsche<sup>3</sup>. «De hecho —escribe Giorgio Colli en el epílogo al tercer tomo de la *Kritische Studienausgabe*— este libro es “central” en la vida Nietzsche. No sólo en el sentido externo de que ocupa una posición media dentro de su producción literaria, sino también en el sentido más sutil de que se incluye en sus escritos como un momento mágico de equilibrio, como una experiencia única de “salud” plena»<sup>4</sup>. Y «*La gaya ciencia* es también “central” en lo que se refiere a la contraposición entre arte y ciencia [...] La verdadera “salud” consiste en ser

1. F. NIETZSCHE (1988): *Die fröhliche Wissenschaft*. En *Kritische Studienausgabe* (ed. G. Colli y M. Montinari). Berlín y Nueva York, vol. III, p. 57. A lo largo del artículo se citará el título de los textos de Nietzsche y se indicará el volumen y la página correspondientes de la edición crítica (KSA) de Colli y Montinari.

2. Cf. S. KOFFMAN (1992): *Explosion I. De l'«Ecce Homo» de Nietzsche*. Edition Galilée, París, 21 s. Para la relación entre Nietzsche y Freud, véase R. GRAESSER (1997): *Nietzsche und Freud*. Berlín y Nueva York.

3. Cf. G. VATTIMO (1992): *Friedrich Nietzsche*. Stuttgart, 58 s.

4. G. COLLI: *Epílogo*. En KSA 3, p. 660.

poeta y científico a la vez, y en desarrollar una ciencia que no sólo es gruñona y rígida, sino que incluso no siempre es solamente seria». En *La gaya ciencia* los poetas y científicos a una, sin ser ninguna de las dos cosas, son los filósofos. A continuación, quiere entrar un poco más a fondo en el concepto de filosofía que en el prólogo de la segunda edición Nietzsche une explícitamente con el «gay saber». Ese concepto está conectado inmediatamente con la significación que Ariadna reviste en el nuevo concepto de la filosofía en Nietzsche.

## 2. Filosofía como arte de la transfiguración

En *Ecce Homo. Cómo se llega a ser, qué somos* (1888), Nietzsche mismo designa *La gaya ciencia* como regalo del «más prodigioso mes de enero». Su título quiere recordar explícitamente el concepto provenzal de la «gaya scienza», la «unidad de cantor, caballero y espíritu libre, con la que aquella admirable cultura temprana de los provenzales se distancia de todas las culturas ambivalentes»<sup>5</sup>. Para Nietzsche, *La gaya ciencia* es una canción de baile, un libro que dice sí, una canción cantada por un amante. Como regalo de enero en su momento más logrado es también un don de Dioniso. Ahora bien, el Dioniso de Nietzsche, precisamente en su propiedad de dios de la metamorfosis, es un dios que filosofa. Y así Nietzsche, «el último discípulo e iniciado del dios»<sup>6</sup>, nos relata, entre otras cosas, lo que sigue: «ya el hecho de que Dioniso es un filósofo y de que, por tanto, también los dioses filosofan, me parece una novedad, una novedad que nada tiene de inocente y que quizá podría despertar desconfianza entre filósofos [...]»<sup>7</sup>.

La filosofía de Dioniso es la respuesta de Nietzsche al conocimiento del carácter fantasmagórico de la filosofía anterior, el cual, según él nos ha dicho en el aforismo «A los realistas», no sólo es un rasgo típico de empirismo, sino incluso del idealismo crítico de Kant. Detrás de la crítica apasionada a la moral se esconde el deseo urgente de superar el fantasma que late en el fondo de la fundamentación kantiana de la moral<sup>8</sup>. Finalmente, y no en último lugar, la filosofía de Nietzsche sobre Dioniso es la respuesta a su maestro Schopenhauer.

En el prólogo a la segunda edición (1886), Nietzsche expone más explícitamente qué es lo que une *La gaya ciencia* con la filosofía de Dioniso. Parte de la experiencia de la curación, de la metamorfosis por la que ha pasado de enfermo a sano, y llega a la definición de la filosofía como «arte de la transfiguración». Preparando la unión con la filosofía, equipara *La gaya ciencia* con las «saturnales de un espíritu que ha resistido pacientemente a una terrible presión duradera, que la ha soportado con paciencia, rigor y frialdad, sin someterse,

5. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 333 s.

6. NIETZSCHE: *Jenseits von Gut und Böse*. En KSA 5, p. 237 s.

7. NIETZSCHE: *Jenseits von Gut und Böse*. En KSA 5, p. 238. Sobre el tema de la sabiduría de Dioniso, véase también J.-P. VERNANT (1996): *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*. Berlín.

8. Cf. NIETZSCHE: *Vorrede zu Morgenröthe. Gedanken über moralische Vorurteile*.

pero también sin esperanza, y ahora de una vez se siente invadido por la esperanza de la salud, por la *embriaguez* de la curación»<sup>9</sup>.

Según esto, el «gay saber» es la transformación festiva de un desesperado en uno que espera. Esta transformación, protocolizada en el libro, no carece de semejanza con una conversión. La diferencia decisiva está, por supuesto, en que el cambio indicado no conduce a un nuevo sistema de fe, sino que trae consigo una capacitación para la filosofía, para una filosofía en la que la transformación mencionada dejó sus huellas. Esa transformación está pensada bajo los términos de la curación del que filosofa, bajo los conceptos de enfermedad y salud, y se ha convertido en un arte aplicado de transformación. La filosofía se convierte en Nietzsche en un arte de la transfiguración<sup>10</sup>. Y en esto consiste su aportación orientada por el derrumbamiento de los fundamentos filosóficos de Descartes y la consecuente fundamentación de la filosofía<sup>11</sup>. Según las palabras de Nietzsche, la nueva filosofía, como «arte de la transfiguración», es la «necesidad» del que filosofa «de tener que transformar cada vez su estado en la forma y la lejanía espirituales»<sup>12</sup>. Por tanto, la filosofía dionisiaca sería el arte de traducción de un estado a signos. Lo que distingue a la filosofía como arte expositivo del arte en cuanto tal es el conocimiento de los límites que, en virtud del carácter fantasmagórico de la supuesta realidad dada, vienen impuestos a la exposición filosófica y con ello al arte mismo. El atenerse al conocimiento, que para Nietzsche es en primera línea conocimiento de los límites cognoscitivos, en lo cual Nietzsche es de todo punto kantiano<sup>13</sup>, constituye la cercanía de la filosofía respecto de la ciencia<sup>14</sup>.

Lo que une la filosofía como arte de la representación, por lo cual recibe en Nietzsche la denominación de «*otro* arte»<sup>15</sup>, con el arte en cuanto tal es su carácter transformador. Ella transmite al que filosofa la experiencia de una posible comunicación, o de la posibilidad de la comunicación. Y en esto está ya dado el secreto de su fuerza terapéutica: la «transformación de un estado en la forma y en la lejanía espirituales» es ya la salida de la inactividad y así la curación.

9. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 345.

10. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 349.

11. Diferentes pasajes de la obra de Nietzsche atestiguan este interés por el proceder filosófico de Descartes. Véase, por ejemplo, el texto del prefacio *Menschliches, Allzumenschliches*, publicado en 1878 y en el que se cita un extenso pasaje de la *Dissertatio de Methodo recte utendi et veritatem in scientiis investigandi* de Descartes. Nietzsche aprecia en Descartes no sólo su postura contraria a la dogmática escolástica, sino sobre todo su intento de diferenciar nitidamente entre conocimiento y fe, delirio y realidad.

12. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 349.

13. NIETZSCHE: *Über das Pathos der Wahrheit*. En KSA 1, p. 760.

14. Sobre el cambio de significado que se produce en la música y en el arte con respecto a su relación con el lenguaje, véanse E. BEHLER (1994): «Die Sprachtheorie des jungen Nietzsche». En F. GERRATANA, A. VENTURELLI (eds.): *Centaurien-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlín y Nueva York, p. 99-111; PH. LACOU-LABARTHE (1986): «Der Umweg». En W. HAMACHER (ed.): *Nietzsche in Frankreich*. Frankfurt del Main, p. 75-105.

15. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 351.

Notemos, a este respecto, que en la comunicación mencionada no se trata de entender, o de ser entendido, sino ante todo de las condiciones de posibilidad de la traducción adecuada de un «estado» en signos. Ahora bien, el deseo de ser entendido, inherente a esta forma de exposición, se expresa claramente en la repetida apelación de Nietzsche a una lectura lenta y exacta. Él ciertamente puede desear eso, pero no está en su poder ni en el de ningún otro hombre ir más lejos, lo cual es una de las más graves consecuencias de su reflexión<sup>16</sup>.

La filosofía es, para Nietzsche, el arte de la propia transformación en un doble sentido: el arte de la transformación desde sí mismo y el arte de la transformación del sí mismo<sup>17</sup>. Para describir con mayor precisión este nuevo aspecto, quisiera tocar brevemente dos puntos. Uno se refiere a la «enfermedad», de la que saca la filosofía, y el otro a la «salud», a la que la filosofía conduce. Me acercaré a Ariadna a través de un rodeo.

### 3. La canción de Ariadna

Nietzsche encontró muchos nombres para la enfermedad del desesperado en el prólogo de *La gaya ciencia* y en sus otros libros: la describe como «el tiempo de grave caquexia», como un «gran dolor»; la llama «desierto, agotamiento, incredulidad, congelación», «aislamiento radical»<sup>18</sup>, «lejanía»<sup>19</sup>, «inactividad», «acedia» y, repetidamente, el «gran hastío». Son nombres apropiados para indicar el estado que Kierkegaard designó el año 1849 en *Enfermedad mortal* como desesperación existencial<sup>20</sup>. Es aquel estado de «ya no querer, ya no estimar y ya no hacer», acerca del cual escribe Nietzsche en *Ecce Homo*: «¡Oh!, que se mantenga lejos de mí este gran cansancio»<sup>21</sup>.

La filosofía tiene que salir de este estado, y lo hace simbolizándolo. En mi opinión, nunca acentuaremos suficientemente que, para Nietzsche, la tarea genuina de la filosofía consiste en que ella ayude a superar la melancolía por medio del rodeo de los signos<sup>22</sup>. Y él es consciente que sólo puede asumir esta tarea una filosofía que «pueda despertar la desconfianza entre los filósofos»<sup>23</sup>.

16. Cf., por ejemplo, *Vorrede zur zweiten Ausgabe der Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. En KSA 3, p. 17. Véase, al respecto, M. BLANCHOT (1986): «Nietzsche und die fragmentarische Schrift». En W. HAMACHER (ed.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt del Main, p. 71.

17. Sobre este tema, véase H.G. HÖDL (1997): «Musik, Wissenschaft und Poesie im Bildungsroman des jungen Nietzsche oder: "Man ist über sich selbst entweder mit Scham oder mit Eitelkeit ehrlich"». En G. PÖLTNER (ed.): *Nietzsche und die Musik*. Frankfurt del Main, p. 28 s.

18. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 346.

19. NIETZSCHE: *Menschliches, Allzumenschliches*. En KSA 2, p. 15.

20. S. KIERKEGAARD (1993): «Die Krankheit zum Tode». En *Gesammelte Werke* (Band 21). Munich. Sobre el análisis kierkegaardiano de la desesperación, véase M. THEUNISSEN (1993): *Der Begriff Verzweiflung. Korrekturen an Kierkegaard*. Frankfurt del Main.

21. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 348.

22. Sobre la diferencia entre melancolía y acedia, véase M. THEUNISSEN (1996): *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlín y Nueva York.

23. NIETZSCHE: *Jenseits von Gut und Böse*. En KSA 5, p. 238.

A este respecto, Nietzsche piensa en un filósofo ilustrado acerca de sí mismo mediante el hilo conductor del cuerpo<sup>24</sup>. En lugar de continuar el «revestimiento inconsciente de las necesidades fisiológicas bajo el manto de lo objetivo, ideal, puramente espiritual»<sup>25</sup>, dirige la atención a la conjugación de las distintas excitaciones y percepciones internas y externas de tipo corporal que en su unión constituyen el cuerpo vivo. En un fragmento del año 1885 lo llama el «prodigio de los prodigios»<sup>26</sup>.

En el mismo fragmento, el autor comentado nos dice que todo el «fenómeno del “cuerpo”, medido por parámetros intelectuales, es superior a nuestra conciencia, a nuestro “espíritu”, a nuestro pensamiento, sentir y querer conscientes, tan superior como el álgebra al uno por uno es uno»<sup>27</sup>. La nota citada está concebida como discurso del Dioniso que filosofa, que éste, feliz de encontrar en Ariadna una supuesta oyente armada de paciencia, pronunció durante su primera estancia en Naxos. La ardorosa protesta de Ariadna, que califica eso de mero «positivismo», «filosofía elefantina» y de «mezcolanza de conceptos», «estéril de mil filosofías», merece el comentario lacónico del maestro dionisiaco: «por tanto, se ha puesto de manifiesto que Ariadna lleva dos milenios de retraso en su formación filosófica».

Ariadna se presenta aquí como abogada de aquella tradición filosófica que Nietzsche intenta superar en nombre de Dioniso. El famoso hilo, que una vez guió a Teseo a través del laberinto y que ha servido a la tradición filosófica hasta Nietzsche como imagen de la propia comprensión y del propio cercioramiento, ha perdido su fuerza mágica. Ariadna juega impaciente con el hilo mientras insulta a su maestro filosófico<sup>28</sup>. De hecho, el hilo, que ayudó a Teseo a vencer al minotauro, no le ha traído ninguna dicha a ella. En lugar de conducir a Teseo hacia ella, lo ha alejado. Le ha deparado un amante sumamente infiel y la ha arrojado a un profundo sufrimiento, a la proverbial «soledad del astro rey»<sup>29</sup>. Para Nietzsche, en Ariadna se tocan el punto cumbre y el punto más absolutamente bajo de la filosofía occidental. Ella está por la promesa de que hay una salida del laberinto. Y paga el precio que hay que pagar por esta supuesta salida: ella paga con su ilusión de vivir y queda sola con el deseo de morir. Se trata ahora, en Nietzsche, de sanar a Ariadna de la añoranza de la muerte. La tarea que confía a Dioniso es que arranque de Ariadna la canción, es decir, que le enseñe a amar la vida en lugar de añorar la muerte.

«¿No es todo llanto una queja? ¿Y no es toda queja una acusación?», así te habla a tí mismo», dice Zaratustra en el soliloquio con su alma en la sección «Sobre el gran anhelo», que originariamente llevaba el título «Ariadna». En

24. NIETZSCHE: *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 578.

25. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 348.

26. NIETZSCHE: *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 577.

27. NIETZSCHE: *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 577.

28. NIETZSCHE: *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 779. Véase también *Nachlass 1885-1887*. En KSA 12, p. 401.

29. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 348.

lugar de acusar allí donde no hay ningún tribunal que juzgue, le aconseja cantar: «Pero si no quieres llorar y llorar a lágrima viva tu purpúrea melancolía, ¡oh, alma mía!, entonces tendrás que *cantar*...»<sup>30</sup>.

Como arte de la transfiguración, la filosofía no aleja del cuerpo, sino que conduce a él. La enfermedad enseña al filósofo a prestar atención al cuerpo. El «gran dolor», tal como escribe Nietzsche en el prólogo, se convierte en un «maestro» que «de todo gato hace una liebre»<sup>31</sup>, y que, por tanto, impide que se haga pasar gato por liebre. El gran dolor conduce al filósofo a la ilustración de la filosofía que él debe llevar a cabo; lo estimula a tener ante sus ojos las partes de necesidades fisiológicas inconscientes que se dan en la aparición del «conocimiento». Dicho de otro modo, enseña al filósofo a contar con el carácter fantasmagórico de la «realidad».

#### 4. El amante y el maestro de Ariadna

En el *Ditirambo de Dioniso*, la *queja de Ariadna* el «gran dolor» se revela como el verdadero amante de Ariadna, como el «inefable», «encubierto», como el «creador» y «espantoso»<sup>32</sup>; y eso es el pensamiento de Dioniso. En el otoño de 1884, Nietzsche concibió la primera redacción como una poesía bajo el título: «El poeta, el tormento del creador»<sup>33</sup>. La segunda redacción lleva dos títulos: el tachado «sobre la séptima soledad» y «el pensamiento». El tema entró en *Zarathustra* como «queja del mago»<sup>34</sup>, y en la transición de 1888 a 1889 se convirtió en un *Ditirambo de Dioniso*, con el título de *Queja de Ariadna*<sup>35</sup>. La historia de amor entre Ariadna y Dioniso, tal como se desprende de la prehistoria del texto, está estrechamente unida con la redención del poeta del tormento unido a su creación. Como veremos, es el intento nietzscheano de la respuesta a la tarea de la redención del hombre desde sí mismo, que exige fuerzas sobrehumanas.

En el prólogo a *La gaya ciencia*, Nietzsche celebra el «gran dolor», el «pensamiento de Dioniso», el «verdugo-Dios»<sup>36</sup> y amante de Ariadna como el «liberador del espíritu». Con esta equiparación entre el pensamiento de Dioniso, el gran dolor y la liberación evoca una experiencia que es recordada en la transición contenida en dos notas coetáneas, surgidas en el invierno de 1884-1885. Una es el esbozo de «la tentación de Zarathustra» y la otra, una temprana redacción de la *Queja de Ariadna*. El primer fragmento termina con la frase «así caí yo una vez de mi locura de la verdad, de los mismos anhelos del día, cansado de día, enfermo de luz, caí hacia atrás, hacia la noche, hacia las sombras,

30. NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra*. En KSA 4, p. 280.

31. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 350.

32. Cf. NIETZSCHE: KSA 11, p. 369 y KSA 6, p. 398.

33. NIETZSCHE: *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 310.

34. NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra*. En KSA 4, p. 313 s.

35. NIETZSCHE: *Dionysos-Dithyramben*. En KSA 6, p. 399 s.

36. NIETZSCHE: *Dionysos-Dithyramben*. En KSA 6, p. 401.

quemado por una verdad y sediento de ella: ¡Recuerdas tú todavía, corazón caliente, qué sediento estabas! ¡Qué yo esté quemado por *toda* verdad! ¡Solamente un bufón! ¡Solamente un poeta!»<sup>37</sup>.

El fragmento describe la experiencia de una profunda pérdida de la verdad y de la realidad, que conduce a la desesperación existencial. Poder ser solamente poeta significaría estar despojado de toda posibilidad de cerciorarse de la realidad y con ello de sí mismo. El poeta estaría condenado a un culto a las imágenes y como un bufón sin saber qué hacer, porque no puede llevar a cabo su acción en base a un saber. Tal como le sucedió a Nietzsche en el curso de la recepción de la filosofía de Schopenhauer, el conocimiento filosófico, llegado al cénit de su crítica, arroja al que conoce al estado de una radical carencia de suelo, de profunda soledad y de irreparable duda de sí mismo y del mundo. «¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!». Entró igualmente en los *Ditirambos de Dioniso*. Allí la exclamación precede a las prosas poéticas «entre hijas del desierto» y «el desierto crece: hay del que esconde desiertos...», en las que se describe la experiencia de la enfermedad. Como si se tratara de ofrecer un reflejo de la reacción a la pérdida de la verdad y de la realidad formulada en las últimas frases del fragmento, en el tomo de los *Escritos póstumos* lo que sigue (31/32) a los versos que en los *Ditirambos de Dioniso* constituyen el principio de la «queja de Ariadna» está formulado en los siguientes términos: «¿Quién me calienta, quién me ama todavía? ¡Dadme manos cálidas, dadme braseros del corazón! Extendido, estremecido, igual a un medio muerto al que se le calientan los pies, sacudido, ¡oh! Temblando por fiebres desconocidas ante afiladas estalactitas de hielo. ¡Cazado por ti, pensamiento! ¡Inefable, encubierto, creador! ¡Tú, cazador detrás de nubes!»<sup>38</sup>.

La vivencia<sup>39</sup> que Nietzsche recuerda en la transición de ambos fragmentos es aquella de la que surgió *La gaya ciencia*. Es el proceso doloroso de la transformación, que introduce la curación y le precede inmediatamente. Se trata de la vivencia que, para el que duda de su propia realidad, abre una arruga irregular en los planos lisos del ajedrez, que amenaza con la caída en lo carente de suelo, se trata de la mirada a una prominencia que le permita notar una resistencia y encontrar un soporte, está en juego la exposición de aquel momento en el que el prisionero de la melancolía logra salir del «gran hastío», así como la función decisiva que corresponde en ello a la experiencia del dolor. En el pensamiento de Dioniso, el «gran dolor» y el «aguijón cruel» son objetos de huida y búsqueda, de acusación y mendicidad, de temor y amor para el poeta en el «tormento de la creación» en la primera redacción de la poesía, lo mismo que para el mago, este «penitente del espíritu» en *Zaratustra*, y finalmente para Ariadna en sus lamentos. Lo que Nietzsche recuerda es el efecto asegurador de la realidad que lleva inherente el dolor, un dolor que acompaña al conocimiento de la verdad que permanece a la postre, la de «estar expulsado de toda verdad».

37. NIETZSCHE: *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 369.

38. NIETZSCHE, *Nachlass 1884-1885*. En KSA 11, p. 369.

39. Cf. KSA 3, p. 345.



Así, el mago, una vez que Zaratustra lo ha escudriñado en sus entresijos y éste, en lugar de compadecerlo, le golpeó con el bastón y le reprochó que en él no había nada de «auténtico», fuera del asco colgante de su boca, el mago le respondió: «¡Oh, Zaratustra, todo es mentira en mí, pero el hecho de que yo me quebranto, este mi quebranto es *auténtico*!»<sup>40</sup>.

La enfermedad esconde para Nietzsche un logro del conocimiento, que sin ella no sería posible y sin el cual no podría obtenerse la gran salud. Este logro consiste en la posible fundamentación del conocimiento en una realidad de la que no se puede seguir dudando. Esta realidad ya no es el *cogito*, como en Descartes, ni tampoco es la necesidad de la experiencia científica o de una buena voluntad, como en Kant, sino que se ha reducido a la realidad del dolor, que acompaña al pensamiento de la necesidad de todo devenir. Este dolor constituye la minúscula prominencia a partir de la cual el filósofo se vincula a la vida en una forma nueva y se une con ella<sup>41</sup>. La conversión al cuerpo, que la atención al dolor acarrea, conduce al espíritu ausente de nuevo al presente. El sano tiene presencia de espíritu<sup>42</sup>; ha experimentado la multiforme significación del cuerpo para la vida del espíritu, y sabe apreciarlo lo mismo que aprecia la importancia de la pasión. Nietzsche, en el prólogo a *La gaya ciencia*, constata: «Nosotros, los filósofos, no somos libres para separar el alma y el cuerpo, como lo hace el pueblo. Nosotros no somos ranas pensantes, aparatos para objetivar y registrar a los que se haya colocado unos instintos fríos; nosotros tenemos que dar a luz nuestros pensamientos desde nuestro dolor y entregarles todo lo que hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, agrado, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad. Transformar constantemente la vida —es decir, lo que somos todos nosotros— en luz y llama y hacer eso con todo lo que nos afecta, no *podemos* actuar de otra manera»<sup>43</sup>.

La enfermedad es desilusionante y, precisamente por eso, indispensable. Él destruye la confianza en la vida y hace que la vida misma se convierta «en problema». Nietzsche entiende el concepto de «problema» como un problema del conocimiento, en el sentido de la filosofía coetánea<sup>44</sup>. La enfermedad posibilita la fundamentación de una filosofía que transforma la vida en un «medio de conocimiento»<sup>45</sup> y permite el pensamiento de que la vida puede concebirse como un «experimento del que conoce». El filósofo cuenta con el fantasma y por eso ya no se deja engañar tan fácilmente. Quien llega tan lejos, puede considerarse «sano» en el sentido de Nietzsche, pues con este «principio en el cora-

40. NIETZSCHE: *Also sprach Zarathustra*. En KSA 4, p. 319.

41. Véase, al respecto, el interesante y sutil artículo de B. THEISEN (1994): «Rhythms of oblivion». En P. BURGARD (ed.): *Nietzsche and the feminine*. Londres, p. 93.

42. Sobre el concepto de la presencia del espíritu, véase A. DEUBER-MANKOWSKY (2000): *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdischer Wert, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlín, p. 206 s.

43. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 350.

44. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 350.

45. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 552 s.

zón», tal como él escribe en el libro cuatro, no sólo podemos «ser valientes, sino incluso *vivir y retirarse alegremente*».

### 5. La vida, una mujer, la «imagen de la imagen de la imagen»

Está pendiente todavía la respuesta a la pregunta que conduce al punto a partir del cual recibe sentido el citado «principio en el corazón». Esta pregunta se refiere al auténtico prodigio que capacita al filósofo para creer sabiendo. La paradójica unión de saber y fe es el presupuesto de la representación de la «gran salud» y, tal como quisiera mostrar todavía, constituye también el trasfondo de la formación del «superhombre». Después de la publicación del *Nacimiento de la tragedia*, en el curso de su ocupación de la filosofía en Grecia y los planes del llamado «libro de los filósofos», Nietzsche abordó intensamente la pregunta por el estatus de la filosofía. A este respecto, es cierto que los diversos intentos de aclararse sobre la relación entre música y lenguaje, o entre tono e imagen, ocupan el mayor espacio, pero el problema de un posible enlace entre saber y fe constituye el núcleo de estas preguntas. En relación con ello, es modélico el fragmento 19 (62) del año 1872. Nietzsche intenta allí una «descripción de la naturaleza del filósofo»<sup>46</sup>. De acuerdo con el fragmento, el filósofo conoce en tanto que poetiza y poetiza en tanto que conoce. Ahora bien, el filósofo versado en la crítica de Kant no puede darse por satisfecho con esta representación romántica de sí mismo. Y Nietzsche no se da por satisfecho, sino que a continuación agudiza el problema en cuanto, siguiendo la todavía conjurada poesía de Kant, la describe como «poesía fuera de los límites de la experiencia». Según esto, la filosofía poética sería una «continuación de la *tendencia mítica*; también esencialmente en imágenes». Por tanto, la filosofía, una vez que, guiada por la aspiración al saber, ha rebasado el cénit de la crítica, según Nietzsche debe recorrer todavía este último paso: la «superación del saber mediante *fuerzas formadoras de mitos*». Y precisamente esto, tal como Nietzsche sabe con toda precisión, apunta a la exigencia paradójica de una fe que sabe. La frase siguiente, que está interrumpida, dice: «Kant, ¡sorprendente, fe y saber!, el más íntimo parentesco del *filósofo* con el *fundador de la religión*». El parentesco más íntimo, que permite distinguir al filósofo del fundador de la religión en medio de toda la semejanza, se resolverá en Nietzsche por el hecho de que él reduce la aspiración religiosa al apetito sexual y los traslada a la relación del filósofo con su auténtica pasión, la producción de signos.

La filosofía sólo estará en condiciones de mostrar un camino para salir de la melancolía si ella, una vez que ha producido la pérdida de la confianza en la vida y la gran desilusión, enseña a desear la vida de otra manera. Nietzsche lo expresó en una fórmula que tiene en cuenta tanto la importancia de la pasión, consistente en que ella constituye el vínculo con la vida como una apetencia,

46. NIETZSCHE: *Nachlass 1869-1874*. En KSA 7, p. 439.

como el conocimiento de la naturaleza fantasmagórica de la realidad, que va ligado a la desilusión: «Es el amor a una mujer el que nos hace dudar»<sup>47</sup>.

La sabiduría de Dioniso enseña a amar la vida como si fuera una mujer. Pero la representación de la vida como una mujer es más que una «mera» imagen o una metáfora en el sentido tradicional. La denominación de la vida como mujer es aniquiladora de la realidad y creadora de nueva realidad tal como está expresado en el aforismo *Solamente como creadores*, que sigue inmediatamente al aforismo titulado *A los realistas*: «Pero tampoco olvidemos esto: basta crear nuevos nombres y estimaciones y probabilidades para, a largo plazo, crear nuevas “cosas”»<sup>48</sup>.

Evidentemente, esto sólo funciona bajo el presupuesto de que la aspiración a los signos es tan real como el dolor que acompaña al pensamiento de la necesidad del devenir. Pero la realidad de esta aspiración no es como el «gran dolor», que «golpea» y es experimentable como algo que nos toca. No representa ninguna «realidad dada», sino una realidad que tiene necesidad de una constante reproducción. Llevar a cabo la realización de la aspiración al signo, una vez perdida la confianza en la vida y una vez que la vida se ha convertido en un problema del conocimiento, es precisamente lo que ha de conseguir la simbolización de la vida como una mujer.

La imagen de la vida como una mujer es la «imagen de la imagen de la imagen», tal como leemos en los *Fragmentos póstumos* del invierno de 1870-1871<sup>49</sup>. Pero es obvio que Nietzsche silencia el hecho de que la imagen recibe su magia y fuerza formadora de realidad por la dinámica de la diferencia sexual. La poesía nietzscheana «vive» la transferencia de la aspiración sexual a la imagen hecha mujer. La semejanza de la vida como una mujer es la respuesta creativa de Nietzsche, su respuesta «creadora de mito» a la pregunta por el paso que conduce de la vivencia del dolor al arte de la transfiguración. A este respecto, la mujer, como imagen de la imagen de la imagen, es el medium, el móvil y el futuro imaginado que, en esta triplicidad, conduce al enfermo en el camino de la filosofía a la vida «real»<sup>50</sup>, y en todo esto el autor está cada vez más alejado de las mujeres «reales».

## 6. La maduración varonil y la acción de la mujer en la distancia

El aforismo 60 de *La gaya ciencia* es el cuarto del libro segundo y pertenece a aquéllos en los que Nietzsche se manifiesta sobre la relación entre realidad y fantasma, entre el arte de producir signos y su efecto creador en relación con la diferencia sexual; lleva el título *Las mujeres y su efecto en la lejanía*<sup>51</sup>. Nietzsche nos da ahí una descripción precisa del suceso que había descrito en el prólogo

47. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 352.

48. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 422.

49. NIETZSCHE: *Nachlass 1869-1874*. En KSA 7, p. 209.

50. Cf. T. DE LAURETIS (1984): *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, p. 5.

51. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 424.

como «arte de la transfiguración». Da respuesta a la pregunta, que había quedado abierta, por la transición de la realidad del dolor a la adoración de las formas, de los tonos y de las palabras, una transición a la que llama al final del prólogo, en cierto modo desde una perspectiva intrafilosófica. Quisiera recordar que el autor, antes de llamar a este culto a las imágenes, se distancia explícitamente de la fe politeísta en ellas. Y así no se trata de que él quiera precisamente «abrazar columnas en imagen»<sup>52</sup>, sino de entregarse a la fuerza creadora de realidad en las formas, en las palabras y en los tonos, y de servirse de todo eso lúdicamente. Por tanto, la llamada de Nietzsche a la adoración de las formas, de los tonos y de las palabras es la invitación a un culto a las imágenes purificado filosóficamente.

El aforismo comienza con una descripción penetrante del dolor dionisiaco. El universo de Dioniso es el mundo del tono, el dolor es un dolor de oídos. Es el dolor de ser solamente oído, sólo el susurro, el rugir, el machaqueo, el percibir gritos sin distancia, allí dentro de la mayor profundidad, inmediatamente, de ser enteramente percepción y ninguna otra cosa, de ser *physis* excitada, solamente oído, sólo un lugar abierto, enteramente oído. En su temprano artículo «La concepción dionisiaca del mundo» (1870), Nietzsche describió lo dionisiaco como la «aniquilación de la individuación», y describió a la vez el «ser uno en el genio de la especie, de la naturaleza»<sup>53</sup>. Reemprendió estas nociones un año después en aquel importante esbozo en el que se distanciaba tanto de Schopenhauer como de Wagner. Y allí, toma la novena sinfonía de Beethoven como ejemplo de la «nueva música», que es capaz de representar la imagen, y le da el calificativo de una «monstruosa superstición estética»<sup>54</sup>. Nietzsche vincula su crítica a Schopenhauer al hecho de que la voluntad, y con ella toda la vida de los impulsos, no nos es dada inmediatamente, a la manera como no nos es dado el restante mundo fenoménico. La voluntad, objeto contra Schopenhauer, no es «otra cosa que la forma más general de aparición de algo que, por lo demás, es completamente indescifrable para nosotros»<sup>55</sup>. Lo único que, según Nietzsche, puede decirse sobre la voluntad es que ella se manifiesta en esta forma más general de aparición como percepción de agrado y desagrado y, en cuanto tal, acompaña a todas las representaciones.

Precisamente porque la voluntad misma es aparición, tal como objeto Nietzsche contra Wagner, ella no puede no ser el origen de la música. La voluntad, sostiene Nietzsche frente a Wagner, ciertamente puede ser objeto de la música, pero no origen de la misma. Acentúa explícitamente: «en cambio, por lo que se refiere al origen de la música, he dicho ya que éste nunca puede estar en la “voluntad”; más bien, dicho origen descansa en el seno de aquella forma que, bajo la forma de la “voluntad”, engendra desde sí misma un mundo de visiones. *El origen de la música está más allá de toda individuación*, una afir-

52. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 352.

53. NIETZSCHE: *Die dionysische Weltanschauung*. En KSA 1, p. 577.

54. NIETZSCHE: *Nachlass 1869-1874*. En KSA 7, p. 367.

55. NIETZSCHE: *Nachlass 1869-1874*. En KSA 7, p. 361.

mación que, después de nuestras exposiciones sobre lo dionisiaco, se demuestre por sí misma»<sup>56</sup>.

El origen de la música, por estar más allá de toda individuación, se sustrae a aquella fuerza cuya fuerza más general de aparición es la voluntad, y se sustrae también a toda simbolización. En analogía con la diferencia entre la voluntad y aquello «indescifrable» que opera en ella, Nietzsche se mantiene en la diferencia insuperable entre el mundo del tono y el de la imagen: «Por tanto, no se puede hablar de una relación necesaria entre canción y música, pues los dos mundos puestos aquí en relación, el del tono y el de la imagen, están demasiado lejos entre sí, de manera que no pueden ir más lejos de un enlace exterior»<sup>57</sup>. En la firmeza con que Nietzsche defiende la diferencia entre el tono y la imagen se expresa su objeción en el plano de la teoría del conocimiento contra el cristianismo y la filosofía especulativa de inspiración cristiana. La palabra, dice el escritor comentado, nunca puede hacerse carne, permanece siempre y en toda su fuerza creadora de realidades un símbolo, y con ello se sitúa en el mundo de las imágenes. El hecho de que Nietzsche se empeñe en atenerse a esa diferencia, lo distingue de Wagner y de su «esteticismo supersticioso», al que en la *Genealogía de la moral* azotará como un peralte metafísico de la música. Después de las lecturas de Schopenhauer, escribe ahí Nietzsche lleno de sorna, el músico se convirtió para Wagner en un «oráculo, un sacerdote, y más que un sacerdote, en una especie de canuto del “en sí” de las cosas, en un teléfono del más allá, que “desde ese momento no sólo habla música”, sino también “metafísica”»<sup>58</sup>.

Puesto que aquella «fuerza indescifrable» con la que se comporta la «voluntad» como su forma más general de aparición, para Nietzsche se sustrae a toda simbolización, la experiencia de lo «dionisiaco» en cierto modo puede representar un *shock* salvífico, que lleva de nuevo a sí mismo al que cae de la manía de la verdad cada vez más profundamente hacia atrás, hacia la noche y hacia las tinieblas, pero allí donde se encuentra liberado de la manía de la verdad, se encuentra completamente carente de significación, radicalmente reducido a su *physis*, siendo solamente *pathos*. En la naturaleza de Nietzsche, en el país del ser de la especie llamada hombre, las cosas no están en regla, allí nada está abrigado, reina en un sentido radical la indiferencia frente a todos y todo. La afirmación de que el origen de la música está más allá de la individuación significa que el sujeto cognoscente deja de dar en el blanco de sí mismo necesariamente. No está allí donde él es real. Por tanto, se encuentra primeramente en la distancia de la inmediatez de su percepción. Allí donde yo no «sólo soy oído y nada más»<sup>59</sup>. Esta distancia necesaria para la sobrevivencia tiene lugar como cambio del mundo del tono al de las imágenes, como cambio de ser oído al ver, de ser mujer a la maduración varonil. Es el proceso de la creación

56. NIETZSCHE: *Nachlass 1869-1874*. En KSA 7, p. 365.

57. NIETZSCHE: *Nachlass 1869-1874*. En KSA 7, p. 366.

58. NIETZSCHE: *Genealogie der Moral*. En KSA 5, p. 346.

59. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA 3, p. 424.

de signos. Nietzsche lo describe en el aforismo *Del efecto de las mujeres en la lejanía* como transición del estado de cautividad inmediata en el ser oído, en el centro del laberinto, donde «en la mayor de las profundidades el antiguo estremecedor de la tierra canta su aria», a aquel inquietante ser sí mismo en el que está inscrita la necesidad de no dar en el blanco: «allí, súbitamente aparece ante la puerta infernal, a escasas brazas de distancia, un gran velero, que se desliza silencioso como un fantasma. ¡Oh, esta belleza fantasmagórica! ¡Con qué fascinación me abraza! ¿Cómo? ¿Se ha embarcado aquí toda la quietud y todo el silencio del mundo? ¿Se asienta mi dicha misma en este lugar silencioso, mi yo más feliz, mi segundo y eternizado sí mismo? [...]»<sup>60</sup>. Ese gran velero no es *como* ni *más* que un fantasma, sino que *no* es otra cosa que un fantasma. Es pura apariencia.

«Parece», sigue diciendo, «que el ruido me ha hecho aquí un fantaseador» y aduce como explicación: «todo gran ruido hace que situemos la dicha en el silencio y la lejanía»<sup>61</sup>. Con la explicación aparece en el breve texto el primer «nosotros», otra forma de lo universal distinta de la dionisiaca, es el «nosotros» varonil. Con este «nosotros» hemos llegado definitivamente al mundo de lo simbólico y aquí se muestran los seres mágicos, a cuya dicha y retiro aspira el «nosotros», es decir, el hombre que está en medio del ruido, de un ruido que se ha hecho *suyo*; y esos seres mágicos son las *mujeres*. Nietzsche describe con precisión el proceso en el que la «fuerza» inaccesible para nosotros «bajo la forma de la “voluntad” engendra desde sí misma un mundo de visiones». Pero no describe este proceso desde fuera, sino en cierto modo desde la perspectiva humana. Allí, el hombre, por una parte, se muestra como *medium* del que se sirve la «fuerza» para engendrar desde sí misma un mundo de visiones, y, por otra parte, a la vez él se constituye como sujeto e individuo por la participación activa en la generación del mundo de visiones. Ahora la soberanía del alegre filósofo Nietzsche consiste en que él no sólo escruta ese proceso, sino que además lo potencia, por cuanto que convierte su vida en un medio del conocimiento, y en la exposición del proceso no sólo lo repite, sino que a la vez narra la historia de su propia curación: el prodigio de que el proceso no sólo le *posibilita* la curación, sino que además le permite transformar su estar *cada vez y necesariamente* en las «formas y la lejanía espirituales». Finalmente, también a nosotros los lectores nos hace el gesto con el que se da a conocer como filósofo alegre. Así, acentúa que el efecto de las mujeres, «por hablar en la lengua de los filósofos, es una acción en la lejanía», «una actio *indistans*»<sup>62</sup>. La última palabra, escrita en composición espacial para insistir en la literalidad de lo dicho, hace referencia al hecho de que el encanto sólo actúa a través de la distancia necesaria, y con ello hace referencia al maestro Dioniso, que ha enseñado a bailar a un filósofo.

60. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA 3, p. 424.

61. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA 3, p. 424.

62. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA 3, p. 425.

## 7. El hacerse mujer como protección del mal

Lo mismo que la voluntad para engendrar un mundo de visiones desde sí misma, parece que también el filósofo, para poder simbolizar la historia de esta generación, está abocado a una llamativa y estereotipada metáfora del sexo. Para investigar un poco más el fundamento de esto, quisiera volver de nuevo al problema de partida. Nos encontramos una referencia ampliadora en una anotación sobre el mal procedente del semestre de invierno de 1870-1871. Allí, Nietzsche designa el mal como el «devorarse a sí mismo de dolor»<sup>63</sup>. Según esto, el mal es aferrarse al estado de la melancolía, es la incapacidad de conducir la corriente a la profundidad. ¿Es pensado aquí el pecado como melancolía, cómo acedia? ¿Hereda Nietzsche a Pablo? Lo mismo que en tiempos Agustín siguiendo a Pablo, Nietzsche se encuentra confrontado con la pregunta de cómo, si el mal —a semejanza del pecado original— se presenta como enfermedad y con ello como destino y así cae sobre los individuos sin culpa personal, éstos pueden liberarse de él por sus propias fuerzas. El individuo no puede liberarse ni para Agustín, ni para Nietzsche. Si en Agustín el hombre está referido a Dios y al más allá, Nietzsche, en tanto enlaza el tema con el arte filosófico de los signos, crea indudablemente una perspectiva nueva, «pos-moderna», del problema.

En la anotación mencionada, Nietzsche sigue escribiendo que, para romper el poder del mal, la «voluntad» produce un «desvarío». En otro paso él interpreta el «desvarío» como aparición «en la que», o «como la que», la voluntad se dirige contra su propia autodestrucción. Con ello, la aparición no es algo *meramente* exterior, la imagen ya no es, a diferencia de Kant, una «especie de vestido corporal» de los «conceptos superiores de la razón»<sup>64</sup>, sino que, más bien, es necesaria precisamente por su exterioridad. Según Nietzsche, a las apariciones les corresponde una acción propia, creadora de realidad. Ellas actúan en la lejanía precisa y solamente en virtud de su exterioridad, simbolizan solamente como externas. Tal como Nietzsche esclarece en la última frase de su anotación, la acción mencionada nunca podrá valorarse suficientemente. Así, en una imagen de múltiples significaciones y acertada bajo muchos aspectos, él compara la aparición con una «caperuza» en la que la voluntad está protegida (ante sí misma)<sup>65</sup>.

El filósofo dionisiaco se «exterioriza» en tanto traduce su estado a signos. Con ello se convierte a sí mismo (voluntariamente) en medio de la voluntad. Ese es el trasfondo en el que tiene lugar el hacerse mujer de Nietzsche, tantas veces comentado. Él se ata a la voluntad tan libremente como una mujer en su época se ataba al hombre en el matrimonio. El filósofo, con su curación, en cierto modo, hace una aportación a la sobrevivencia de la vida y esto, evidentemente

63. NIETZSCHE: KSA 7, p. 215.

64. I. KANT (1977): «Träum eines Geistersehers» (A 51, 52). En *Werke in zwölf Bände*. Zurich, vol. 2, p. 948.

65. Cf. NIETZSCHE: KSA 7, p. 215.

te, se logra tan sólo si el filósofo apetece la aparición y mediante su apetencia llena de vida el mundo de las visiones, lo cual rebasa los límites impuestos a la capacidad del pensamiento y, por eso, exige un esfuerzo suprahumano. Y en ello consiste su maduración varonil, en que él logra convertir la vida en una mujer, para poderla amar a pesar de la visión de su superficialidad y precisamente por tener esa visión. Este trabajo varonil le protege a él y a la vida frente al mal<sup>66</sup>. Ciertamente, el hombre engendra desde sí la aparición y la llena de vida en tanto la apetece, mas para ello tiene que recurrir a lo otro de sí mismo: a las mujeres, cuya función se ha agotado en ser lo otro y en haber estado siempre lejanas.

El filósofo de Nietzsche es en el sentido más verdadero de la palabra discípulo y seguidor de Dioniso: por el ejercicio del arte de la transfiguración, él se convierte en un órgano de aquella fuerza que es la forma más general de manifestación de la voluntad. Ahí tiene la tarea de su vida. Puede desconocerla, con consecuencias mortales, y puede cumplirla bien o mal. Nietzsche lo confirmó de múltiples maneras. No es indiferente lo que hace el filósofo. Su tarea es escribir bien. Sabemos cuanto depende de que él escriba bien. Él escribe la caperuza que protege la vida ante la muerte y desplaza a ésta mediante su escritura, como lo hace Weilandt Schehrezade mediante su narración.

¿Pero dónde se queda Ariadna? Jacques Derrida, en «Espolones. Los estilos de Nietzsche», artículo que ha influido mucho y ha acuñado la recepción feminista de Nietzsche, ha puesto el matiz en el aforismo *Las mujeres y su acción en la lejanía* mediante la acertada anotación entre paréntesis: «(Ariadna no está demasiado lejos)»<sup>67</sup>. Si Ariadna no está demasiado lejos, entonces no es ninguno de estos seres encantadores cuya «dicha y cuyo retraimiento»<sup>68</sup> anhela el hombre. ¿No es ella ninguna mujer? ¿No es quizá ninguna mujer porque ella no ha de agotar su rol en ser «mero» signo, «solamente» superficie, «solamente» apariencia? ¿No está quizás demasiado lejos porque está demasiado cerca de Nietzsche?

## 8. ¿Qué es Ariadna?

La tarea del filósofo es escribir bien. Escribir bien es una cuestión de estilo. Nietzsche trató extensamente la pregunta por los criterios que distinguen el buen estilo del mal estilo por primera vez en la consideración intempestiva: *David Strauss, el confesor y escritor*. Se trata de un texto que, a mi juicio, no debería infravalorarse<sup>69</sup>, pues, en un tiempo de crisis y de transición, ayudó a Nietzsche de cara a la propia comprensión y al cercioramiento de sí mismo.

66. Cf. NIETZSCHE: KSA 1, p. 560.

67. J. DERRIDA (1986): «Espolones. Los estilos de Nietzsche». En W. HAMACHER (ed.): *Nietzsche aus Frankreich*. Berlín, p. 133.

68. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 424.

69. Giorgio Colli, en cambio, considera esta primera *Consideración intempestiva* como la obra más floja que jamás publicó Nietzsche (véase su *Epilogo* en KSA 6, p. 905).



Nietzsche lo redactó en 1873 como polémica contra el teólogo y filósofo David Strauss, que, en su libro *La antigua y la nueva fe: Una confesión*, muy leído y coronado por el éxito, esbozó una nueva religión anticristiana con rasgos ateístas y panteístas. Nietzsche encontró contra Strauss el concepto de «filisteo de la formación» poco tiempo después de la victoria alemana sobre Francia, que Nietzsche consideraba como una desgracia para la cultura alemana, y poco tiempo después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, que sólo encontró reconocimiento por parte de Wagner y de su círculo. Todavía en *Ecce Homo* se refiere complacido a esta caracterización<sup>70</sup>. El filisteo de la formación se distingue por una «superstición», «él piensa que él mismo es hijo de las musas y hombre cultural; eso es signo de una manía incomprensible, de la cual se deduce que él no sabe en absoluto qué es el filisteo ni qué es su opuesto»<sup>71</sup>. Ahora bien, Strauss, lo mismo que Nietzsche, se presenta como un crítico del cristianismo, como ateo y escritor, y se ve a sí mismo, al igual que Nietzsche, como fundador de la religión futura, con la única diferencia de que Strauss tenía éxito, mientras que la reacción al propio libro del autor de *El nacimiento de la tragedia* fue un desastre. Bajo estas circunstancias, ¿no es obvia la sospecha de que no fue Strauss, sino el fracasado Nietzsche, el que se equivocó obcecadamente sobre sí mismo? La distinción entre el filisteo y su opuesto ha de conseguir que no se abra paso esta sospecha obvia. La mencionada distinción sirve al propio cercioramiento de Nietzsche y a la delimitación frente a Strauss, coronado con mayor éxito y que estaba tan cerca de él y a la vez tan alejado. Nietzsche, con su polémica contra Strauss, cargó con una tarea que no era nada fácil. Esta tarea exige la demostración exacta de donde Strauss, por la palabra y la acción, por la palabra del confesor y la acción del escritor, se dio a conocer como un filisteo de la formación que se engaña sobre sí mismo<sup>72</sup>.

Puede llamar la atención que Nietzsche piense que puede cumplir esta tarea solamente por el hecho de presentar a Strauss como mal escritor. Por preguntar de otra manera, ¿qué *más* habría podido hacer que demostrar a un filósofo su mal estilo, si la tarea genuina y vitalicia del filósofo consiste en escribir bien? En qué medida Nietzsche se toma en serio esta demostración se demuestra por cuanto toma más de quince páginas de toda la última parte y, a manera de una «colección de calas de estilo»<sup>73</sup>, analiza detalladamente el mal estilo de Strauss. Tal como Nietzsche muestra con detalle, el mal estilo se caracteriza por un uso desaliñado, inexacto e indiferente de las metáforas. Ese estilo conduce

70. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 165, así como *Ecce Homo* en KSA 6, p. 317.

71. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 165.

72. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 173.

73. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 227.

al desvarío de la fantasía, a la superstición y a la locura. El mal estilo aleja de la realidad, en lugar de llevar a ella, conduce a un laberinto que se evidencia como un puro dédalo<sup>74</sup>. En definitiva, el mal estilo de Strauss hace que Nietzsche invoque la ayuda de Ariadna: «¡Luces! ¡Luces! ¿Dónde está el hilo de Ariadna en este laberinto?»<sup>75</sup>.

En las últimas líneas, Nietzsche da al problema que en el presente caso debe resolverse la siguiente versión: la distinción entre realidad y locura, entre Dios e ídolos. Reprocha a la «cultura de filisteos» en Alemania que ella no distingue entre «vivo y auténtico, original e imitado, Dios e ídolos»<sup>76</sup>, y de ahí deduce que ella ha perdido el «instinto sano y viril para lo real y recto»<sup>77</sup>. En cambio, retiene para sí «decir la verdad»<sup>78</sup>. Se concibe a sí mismo como iconoclasta que puede aportar la demostración del mal estilo. Desde su punto de vista, lo que parecía sano color de carne era sólo jabeque pintado<sup>79</sup> y se atribuye el mérito de haber derribado las imágenes de la «cultura de los filisteos».

Nietzsche no se quedó estancado en esa forma de iconoclastia. Como alternativa, según he intentado mostrar, proyectó un culto a las imágenes purificado filosóficamente. Se trata de un culto a las imágenes que no aleja de la realidad, sino que ha de acercar a ella. Sin embargo, retuvo el hilo conductor del estilo y también se mantuvo fiel a su amada Ariadna. De todos modos, la antigua compañera de Teseo entretanto se ha convertido por completo en la abandonada y quejosa Ariadna. Ha cambiado también su tarea. Ella ya no tiene que señalar el camino para salir *del* laberinto, sino que ha de mostrar aquel camino que conduce a las profundidades de otro laberinto completamente distinto, que ya no es un dédalo, sino el laberinto del oído, de la existencia<sup>80</sup>, del mundo del tono, del cuerpo. La salida de este laberinto ya no es la huida y el rechazo, sino la transformación, la representación, la danza.

¿Supo Nietzsche que el laberinto originariamente es el nombre de una figura gráfica, que tenía función coreográfica? ¿Supo que el hilo de Ariadna era la cuerda a lo largo de la cual los que danzaban se unían en una cadena de dan-

74. Sobre la diferencia entre laberinto y dédalo, así como sobre la historia del laberinto, véase la detallada exposición de H. KERN (1982): *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. Munich. Agradezco a May Wegener el que me llamara la atención sobre esta diferencia.

75. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 234 s.

76. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 241.

77. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 241.

78. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 242.

79. NIETZSCHE: *Unzeitgemässe Betrachtung. Erstes Stück. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*. En KSA 1, p. 241.

80. Cf. NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*. En KSA 3, p. 552.

zantes, para trazar el camino de la figura del laberinto?<sup>81</sup> Friedrich Creuzer, en su léxico *Los simbolismos y la mitología de los pueblos antiguos*, a la danza del laberinto le da la denominación de «danza de astros»<sup>82</sup>. Con *Zarathustra* Nietzsche llevó a cabo una danza de astros<sup>83</sup>. Lo mismo que en la primera de las *Consideraciones intempestivas*, allí le sirve de hilo conductor el estilo. Pero ya no termina con las imágenes, sino que conduce ulteriormente a la pregunta por la transición al mundo del tono. El estilo se ha convertido en una cuestión de ritmo<sup>84</sup>. En *Ecce Homo* Nietzsche caracteriza retrospectivamente su arte del estilo como comunicación «real» de un estado en signos: «El sentido de todo estilo es comunicar un estado, una tensión interior del *pathos* mediante signos, incluido el ritmo de éstos; [...] es bueno todo estilo que comunica realmente un estado interno, que no se equivoca sobre los signos, sobre el tiempo de los mismos, sobre los gestos, pues todas las leyes del período son arte de los gestos»<sup>85</sup>. El ritmo es el golpear que se oye cuando se «filosofa con el martillo»<sup>86</sup>. Es el eco del dolor liberador, que acompaña a los pensamientos y les garantiza un contenido real.

Ariadna «estaría en la luz»<sup>87</sup>, tal como lo constata Nietzsche en *Ecce Homo*, que es la «respuesta al ditirambo de la soledad del sol»<sup>88</sup>, un sufrimiento que en su medida sólo puede ser el de un dios, el del dios Dioniso. Ariadna, de la que evidentemente en definitiva sólo puede saber Nietzsche, ¿si fuera la traducción nietzscheana de un estado de sufrimiento, comparable al sufrimiento dionisiaco, al mundo luminoso de las imágenes y de los símbolos? ¿Simboliza ella la esperanza de que, frente a todo saber, sería posible lo que Nietzsche reivindica para su Zarathustra: «el retorno del lenguaje a la naturaleza de las imágenes»<sup>89</sup>, una unión del mundo del tono y del mundo de la imagen que no fuera meramente exterior?

Con ello estamos de nuevo en la imagen, más exactamente en la «imagen de la imagen», que Nietzsche, tal como escribe en *Ecce Homo*, ahora ya no quiere derribar, ni tampoco esbozar, sino que quiere golpearla con su martillo filosófico en el hombre petrificado en su tristeza: «¡Oh, vosotros los hombres, en la roca duerme para mí una imagen, la imagen de las imágenes! ¡Oh, que tenga que dormir en la roca más dura y fea! ¡*Mi martillo se enfurece*

81. Cf. H. KERN: *op. cit.*, p. 18 s y 53.

82. F. CREUZER y F.J. MONE (1812-23): *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Darmstadt/Leipzig, vol. IV, p. 113. Nietzsche conoció y estudió ese libro.

83. El 23 de abril de 1883, Nietzsche escribió a Peter Gast en los siguientes términos: «Hoy he comprendido por casualidad qué significa "Zarathustra": Esta casualidad me hizo feliz». En NIETZSCHE (1908): *Gesammelte Briefe*. Leipzig.

84. Para más información, véase H. KERN: *op. cit.*, p. 31.

85. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 304.

86. Cf. NIETZSCHE: *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*. En KSA 6.

87. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 348.

88. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 348.

89. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 344.

*cruelmente contra su prisión.* De la roca se pulverizan trozos! ¿A qué me suena esto? Quiero terminarlo, pues me vino en cierta ocasión una sombra, la más silenciosa y ligera de todas las cosas. La belleza del superhombre vino a mí como sombra. ¿Qué me importan todavía los dioses? [...]»<sup>90</sup>. ¿A quién quiere redimir Nietzsche si no a Ariadna, y quién es Ariadna si no Nietzsche mismo?

90. NIETZSCHE: *Ecce Homo*. En KSA 6, p. 349.